

4. Warum Noé und Minujín?

4.1 Zwischen Theorie und Praxis

Auf die Frage, warum Noé und Minujín für die Erörterung von ›Kunst aus Argentinien‹ ausgewählt wurden, gab es bereits sehr früh eine intuitive Antwort: Die Forschungsarbeit sollte sich im Dialog mit Künstler:innen entwickeln. Auf einer persönlichen Ebene erschien mir dieser Aspekt als besonders interessant, da er nicht nur den direkten Austausch mit den Künstler:innen ermöglichen, sondern auch die praktische Herangehensweise prägen würde. Die bereits im 19. Jahrhundert aufkommende Debatte über die ›arte argentino‹ sollte auf diese Weise aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus verhandelt werden. Aktuelle museums- und marktpolitische Entwicklungen wie Sammelausstellungen, die beide Positionen aufgreifen, oder auch Sammlungsankäufe formen den Diskurs der ›arte argentino‹. Die internationale Zirkulation der Kunstwerke sowie ihre kuratorische Verhandlung hat eine unmittelbare Auswirkung auf die Zugänglichkeit der Kunst und der Diskurse. Wie wird ›arte argentino‹ im deutschsprachigen Raum verortet? Welche Zugänge werden ermöglicht?¹ Diese Fragen deuten darauf hin, dass sich die drei genannten Aspekte – die Auswahl der Künstler:innen, Ausstellungen und Kunstwerke sowie die biografischen Schnittstellen – gegenseitig ergänzen. Die Kunst von Noé und Minujín,² die Anfang 2014 im deutschsprachigen Raum kaum bekannt war, erfuhr innerhalb der letzten Jahre eine andere ästhetisch-politische Dimension,

1 Diese Frage bildete den Anlass zum Workshop *Accesos móviles*, den Laura Bohnenblust und ich im Juni 2017 in Bern organisierten und leiteten. Gemeinsam mit Christian Kravagna und Chus Martínez, die hier als Keynote-Sprecher:innen agierten, wurden verschiedene Aspekte der ›lateinamerikanischen Kunst‹ problematisiert und kritisch diskutiert.

2 Der erste Kontakt mit Noés Werk entstand über ein Seminar von Hans Ulrich Reck an der KHM Köln. Hier referierte ich über verschiedene Künstler:innenbewegungen aus Argentinien. Bereits hier fiel mir die starke politische Position Noés auf. Mit Minujín kam ich später, im Rahmen der Forschungen für meine Masterarbeit über das argentinische Kunstsystem, auf der in Buenos Aires stattfindenden Messe arteBA in Berührung. Hier ließ die Künstlerin Steptänzer performen und gab anschließend ein öffentliches Interview. Darüber hinaus waren die Werke beider Künstler:innen auf der Messe ausgestellt. Die Performance, die 2012 stattfand, blieb mir aufgrund der rauschhaften Energie der Tänzer und des plötzlichen Wandels der Atmosphäre nachhaltig in Erinnerung.

die im Folgenden erläutert werden soll. Des Weiteren ist wichtig zu erwähnen, dass die Frage nach ›Noé und Minujín‹ hauptsächlich von Argentinier:innen – nicht selten von Kolleg:innen der Kunstwissenschaft – gestellt wurde.³ ›Noé und Minujín‹ führte zu Irritationen, da die Künstler:innen in unterschiedlichen Strömungen verortet werden. Während Noé für sein Kollektiv *Otra figuración* bekannt ist, welches der informellen Malerei zugeordnet wird, wird Minujín, obgleich sie auch informelle Kunst produzierte, stets mit ihren Happenings, Performances und ephemeren Kunstwerken in Verbindung gebracht. Wo liegt also die ›ästhetische Schnittstelle‹? Warum Noé und Minujín? Interessanterweise deutet diese Frage auf ein Paradox hin, welches sich im Umgang mit dem Begriff der ›arte argentino‹ verortet. Denn in Argentinien selbst wird ›arte argentino‹ differenziert betrachtet. In der Forschung werden unterschiedliche Bewegungen, Kunstformen und Positionen beleuchtet. Die diskursive Ebene spielt dabei keine primäre Rolle. Doch sobald Kunstwerke kursieren und einem internationalen Publikum präsentiert werden,⁴ verblassen die stilistischen Differenzierungen wieder und ›arte argentino‹ positioniert sich als umfassende Kategorie. Vor diesem Hintergrund kann gerade die ›Unstimmigkeit‹ zwischen den Werken von Noé und Minujín eine spannungsreiche Analyse entfachen und – über die Kritik an ästhetischen Kategorisierungen der Kunstformen hinaus – das Narrativ der ›arte argentino‹ kritisch beleuchten. Die Kunst von ›Marta und Yuyo‹, so der Spitzname von Noé, wird nur dann zu einem einheitlichen Thema, wenn ›arte argentino‹ als übergeordnete Kategorie auftritt. Dies ist beispielsweise in zahlreichen Publikationen zur ›arte argentino‹ und auch Ausstellungen der Fall.⁵ Auf Letzteres wird später noch eingegangen. Diese werden sowohl innerhalb als auch außerhalb Argentiniens produziert, weshalb sich das nationale Narrativ überall fortsetzen kann. Die Kategorisierung in stilistische oder nationale Narrative ist aufgrund der Materialität künstlerischer Arbeiten jedoch allgemein anzuzweifeln. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den nationalen Narrativen in ›arte argentino‹ wurde im ersten Kapitel bereits ausführlich dargelegt. Das hier geschilderte Paradox ließe sich nun für eine kritische Analyse der genannten Kunstformen, die im Verlauf der Untersuchung immer wieder aufgegriffen werden, fruchtbar machen.

Im Oktober 2014, zu Beginn des Forschungsprojektes, führte ich erste Gespräche mit den Künstler:innen. Ich lernte ihre Ateliers kennen und konnte mir ein genaues Bild von der Umgebung machen, in welcher die Künstler:innen ihre Arbeiten produzieren. Minujín hat ihr Atelier im ehemaligen Elternhaus in der Straße *Humberto Primo* im

3 Die folgende Beobachtung wurde durch wertvolle Gespräche u.a. mit Andrea Giunta, María Alba Bovisio, Marta Penhos, Felisa Santos, Rodrigo Alonso, María Isabell Baldassare und Isabel Plante, angeregt.

4 Dies zeigte die Argumentation von Andrea Giunta, vgl. 2.5.

5 Da im Rahmen von Ausstellungen in der Regel auch Ausstellungskataloge produziert werden, führen die Publikationen in vielen Fällen auf Ausstellungen zurück. Darüber hinaus spielt auch die Sammlungspolitik, wie beispielsweise im MNBA und im MALBA, eine zentrale Rolle. Hier bilden einzigartige Sammlungen zur argentinischen und lateinamerikanischen Kunst häufig die Grundlage für eine identitätsbasierte Narration. Um eine perspektivische Öffnung auf die Sammlung des MALBA bemüht sich allerdings der Katalog *Verboamérica*, der ebenfalls aus einer Ausstellung resultiert. Vgl. Andrea Giunta und Agustín Pérez Rubio, Hg., *Verboamérica* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini – MALBA, 2016).

Viertel *San Cristóbal* eingerichtet. Unweit davon entfernt liegt im angrenzenden Viertel, *Constitución*, das Wohnhaus und Atelier von Noé. Anfang der Achtzigerjahre erwarb er das Haus gemeinsam mit seiner Frau Nora Murphy. Nur wenige Monate vor meiner ersten Begegnung mit den Künstler:innen in Buenos Aires hatte ich die Gelegenheit an *Rayuelarte* teilzunehmen, einer Kunstaktion, die Minujín im März 2014 auf dem *Place du Palais Royal* in Paris inszenierte. Noé traf ich während meines Aufenthaltes in Buenos Aires von September 2014 bis Mai 2015 mehrmals. So fanden intensive und lange Gespräche statt, die die Gestalt dieser Forschungsarbeit wesentlich prägten. 2016 lud ich ihn und seine Freundin Cecile Seignan zu einem kurzen Aufenthalt in Berlin ein und besuchte die beiden im Jahr darauf in der Pariser Wohnung von Cecile. Hier lebt der Künstler, wenn er seine Kinder Paula und Gaspar Noé besucht, die zwar in Argentinien geboren, doch in Frankreich aufgewachsen sind. Zum damaligen Zeitpunkt schrieb Noé an seinem im September 2017 veröffentlichten Buch *El caos que constituimos*, in welchem er die 1965 in *Antiestética* dargelegten Theorien über das Chaos weiter entfaltet. Ich konnte also den Entstehungsprozess dieser wichtigen Reflektionen für eine gewisse Zeit begleiten.

Im Juni 2017 eröffnete die *documenta 14* in Kassel. Auf dem Friedrichsplatz nahm die monumentale Arbeit *Partenón de libros* von Marta Minujín eine zentrale Stellung ein. Durch die Teilnahme an der *documenta* wuchs im deutschsprachigen Raum das Interesse an der Künstlerin. Seither sind international zahlreiche Beiträge über Minujín in Presse, Rundfunk und Fernsehen erschienen. Das Museum Ludwig in Köln erwarb Ende 2017 die Matratzenarbeit *My Mattress* von 1962 für die Sammlung, wodurch ein Schlüsselwerk der ›Kunst aus Argentinien‹ hierzulande zugänglich wurde. Zuvor waren weder Werke von Noé noch von Minujín in den Sammlungen deutscher Museen vertreten. Mit Minujíns Arbeit zieht sowohl sinnliches Material als auch ein anderer Wissenskontext in das Museum ein. Die museumspolitische Entwicklung deutet demnach auf einen wichtigen Prozess hin, der den Forschungsbereich der ›Kunst aus Lateinamerika‹ in Zukunft produktiv gestalten könnte.

Während meines letzten Aufenthaltes in Buenos Aires, im September 2017 hatte ich Gelegenheit, die umfangreiche Retrospektive *Noé – Mirada prospectiva* im MNBA zu besuchen und einen Aufsatz für den Ausstellungskatalog zu schreiben.⁶ Es wurden Arbeiten aus einem Zeitraum von sechs Jahrzehnten ausgestellt. Die älteste Arbeit entstand 1957, die jüngste 2017. Der umfassende Überblick über Noés Schaffen bot die Möglichkeit, zahlreiche Transformationen innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung nachzuvollziehen. All diese zeitnahen und intimen Erfahrungen wirken sich unmittelbar auf die Gestaltung dieser Forschungsarbeit aus. Die genannten Ereignisse situieren die Untersuchung im dynamischen Prozess. ›Bildende Kunst in Bewegung‹ zu denken setzt demnach einen beweglichen Kunstbegriff voraus, der mit einer ›beweglichen theoretischen Methodik‹ einhergeht.

6 Vgl. Lena Geuer, »Entre paisajes con ›Yuyo‹ Noé.« In *Luis Felipe Noé: Mirada prospectiva*, hg. v. Andrés Duprat (Buenos Aires: Bellas Artes, 2017), 27–34.

4.2 Kunstwerke und Ausstellungen

Wie oben dargelegt, führt der Begriff der ›arte argentino‹ zu ›materiellen Missverständnissen‹. Er gibt ein identitätsstiftendes Bild vor, welches sich jedoch an der sinnlichen Materie der Kunstwerke ›reibt‹. Der innere Widerspruch in der diskursiven Kategorisierung und der eigenständigen Existenzweise der Kunstwerke spiegelt sich in zahlreichen Ausstellungen über ›arte argentino‹ wider. Denn unter diesem Oberbegriff wurden die Werke der Künstler:innen in über 20 nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt.⁷ Die erste gemeinsame Gruppenausstellung fand 1959 in Buenos Aires in der Galería Pizarro statt. Zu den letzten Ausstellungen, die Arbeiten von Noé und Minujín zeigten, gehört u.a. *A Tale of Two Worlds*, die bis April 2018 in Frankfurt zu sehen war. Im Vergleich der verschiedenen Ausstellungen der Künstler:innen miteinander wird deutlich, dass es ›trennende‹ und ›zusammenführende‹ Kategorien gibt, die u.a. auf verschiedene Künstler:innenkreise und Kontakte zurückführen. So können Themenbereiche und Kunstformen wie u.a. die Pop-Art, Konzeptkunst, Action-Art, Performance, Happening, partizipative Kunst, Medienkunst und die feministische Kunst Minujín zugeordnet werden. Noés Kunst dagegen wird in den Bereichen der ›Neuen Figuration‹, der informellen Malerei u.a. auch der Landschaftsmalerei sowie in historischen und auch soziopolitischen Themenfelder verortet.⁸ Dass es zu thematischen und stilistischen Überschneidungen kommen kann, zeigte die Wanderausstellung *Neue Realisten und Pop-Art*, die 1964 in Europa zirkulierte und u.a. eine Arbeit von Noé, nicht jedoch von Minujín beinhaltete.⁹ Eine ›zusammenführende Kategorie‹ äußert sich im Begriff der ›arte argentino‹, welcher sich wiederum in der Avantgarde-Kunst der 1960er-Jahre manifestiert. Hierunter fällt die künstlerische Produktion im ITDT,¹⁰ in welchem zahlreiche Ausstellungen stattfanden. In dieser Zeitspanne werden auch jene argentinischen Künstler:innen, die zeitweise in Paris¹¹ und später in New York¹² lebten, einheitlich thematisiert. Hierzu trugen Ausstellungen bei, die unter anderem in den Sechzigerjahren

7 Diese Aussage basiert auf einem Vergleich der Ausstellungslisten in den Katalogen der Künstler:innen. Vgl. insbesondere: Luis Felipe Noé, *Luis Felipe Noé: Mi viaje* (Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015b) und Victoria Noorthoorn, Hg., *Marta Minujín: Obras 1959-1989* (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010).

8 Beispielsweise führte die Freundschaft mit Eduardo Galeano zu einer künstlerischen Produktion (*Memoria del fuego*), die den Themenkomplex der Kolonialgeschichte aufgreift, welchen der Schriftsteller in *Las venas abiertas de América Latina* von 1971 bereits problematisierte. Zum Kreis der lateinamerikanischen Linksintellektuellen und Künstler:innen um Noé gehören u.a. Ricardo Carpani und Ernesto Laclau, mit denen Noé gemeinsam ein Buch publizierte, wie auch Nestor García Canclini, Pino Solanas und vor allem León Ferrari.

9 Bezüglich dieser Ausstellung vgl. auch 9.1.1.

10 Eine Ausnahme ist u.a. die Ausstellung *Televisión, el Di Tella y un episodio en la historia de la TV*, welche 2010 im *Espacio Fundación Telefónica* in Buenos Aires gezeigt wurde. Hier diente das Dispositiv des Fernsehers als grundlegendes Konzept. Vgl. Inés Katzenstein und Rafael Cippolini, Hg., *Televisión: El Di Tella y un episodio en la historia de la TV*. (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2011).

11 Die 1962 von Pablo Manes kuratierte Ausstellung *Sculptures. 30 Argentins de la nouvelle génération. Peintures. Sculptures. Objects* wurde in der Galerie Creuze in Paris gezeigt.

12 Nicht in New York selbst, dafür aber in Texas, Atlanta und Ohio wurde 1964 die Wanderausstellung *New Art of Argentina* in den USA gezeigt.

in Paris stattfanden, sowie auch Retrospektiven, die die Kunstproduktion der in New York lebenden Argentinier:innen aufgreift.¹³ Des Weiteren ist der Begriff der ›latein-amerikanischen Kunst‹ das Thema zahlreicher ›Überblicksausstellungen‹.¹⁴ Ohne an dieser Stelle weiter auf die Details der umfassenden Ausstellungstätigkeit von Noé und Minujín eingehen zu wollen, sollte dennoch festgehalten werden, dass es auf narrativer Ebene etliche Schnittpunkte zwischen beiden Künstler:innen gibt. Diese untermauern das Phänomen der ›arte argentino‹ und sind Teil einer Diskurspraxis, die hier kritisch beleuchtet werden soll, indem eine andere Perspektive eingenommen wird. Nicht das Allgemeine – ›arte argentino‹ –, sondern das Konkrete, welches sich in der Materialität der Arbeiten und Diskurse äußert, soll demnach untersucht werden.

In Bezug auf die Relation zwischen Bildern und Kunstausstellungen analysiert Lambert Wiesing eine »Praxis des Zeigens«. Der Philosoph weist auf die Kontingenz des Zeigens hin und unterscheidet hier zwischen dem Zeigen von Bildern in- und außerhalb eines Museums. Bilder können sich im Museum, so Wiesing, auf eine bestimmte Weise ›zeigen‹, nämlich um »des Bildes selbst willen«.¹⁵ In Galerien, Kunstmessen oder allgemein auf dem Kunstmarkt sei diese Form des Zeigens nicht möglich, da das Bild hier primär als Ware in Erscheinung trete. Dementsprechend hält der Philosoph fest: »Wenn es gelingt, ein Bild selbst als ein Werkzeug des Zeigens auszustellen, dann wird das Kunstmuseum zu dem entscheidenden Ort, um Bilder zu zeigen, damit man sehen kann, was sie zeigen können.«¹⁶ Entgegen der Positionen von etwa Hegel und Merleau-Ponty, die im Museum das ›Ende der Bilder‹¹⁷ sahen, plädiert Wiesing für einen affirmativen Museumsbegriff. Hier wird die Möglichkeit des Zeigens von Bildern aufgrund der »Aufhebung des Sinnes« positiv hervorgehoben. Gerade weil sich Bilder im Museum als Bilder und nicht als etwas anderes zeigen, heben sie nach Wiesing ihren Sinn auf und verweisen deshalb auf sich selbst.¹⁸ Doch im Hinblick auf ›arte argentino‹ ist das Phänomen des Zeigens komplex. Denn Museen stellen Kunstwerke zwar aufgrund ihrer kulturellen Bedeutung und ästhetischen Qualität aus, dennoch werden diese gleichzeitig diskursiv arrangiert und aufbereitet. Sie werden vor einem bestimmten thematischen Hintergrund gezeigt, der durch das jeweilige kuratorische Projekt definiert wird. Wiesing hält deshalb fest, dass das Zeigen der Bilder im Museum nicht nur praktische, sondern vor allem auch theoretische Fragen aufwirft.¹⁹ Ein weiteres Argument für das ›zeigende Zeigen‹ von Bildern in Museen macht Wiesing an den ›Adressa-

13 Hier sei auf *Imán Nueva York* verwiesen, eine Ausstellung, die 2010 in Buenos Aires in der *Fundación PROA* lief.

14 2010 fand mit *Realidad y Utopia* eine Überblicksausstellung zur ›argentinischen Kunst‹ in der Akademie der Künste in Berlin statt. Ihr folgte 2011 in Leverkusen *Radical Shift*. Das Kunstmuseum Wolfsburg zeigte 2015 *Dark Mirror – lateinamerikanische Kunst seit 1968*. 2016 wurde in Zürich *Resistance Performed* eröffnet. In den genannten Ausstellungen prägte das Motiv der nationalen oder ›lateinamerikanischen Kunst‹ die kuratorische Gestaltung.

15 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft (Berlin: Suhrkamp, 2013), 180–191.

16 Ebd., 191.

17 Zu dieser These, vgl. auch 9.

18 Vgl. Wiesing (2013), 186.

19 Ebd., 190.

ten« fest. Während der Markt klare Adressaten – nämlich die Käufer – vor Augen habe, nehme die Ausstellung keine eindeutigen Adressierungen vor. Diese Aussage ist ambivalent. Nicht nur der Zweig des Kunstmanagements, der eine konkrete Methodik ausarbeitet, die ein Museum einsetzen kann, um »zielgruppengerecht« zu agieren, sondern auch die gesamte Sparte des »Museummarketings« verweist auf andere Argumentationsmöglichkeiten. Besucher:innen werden sehr wohl kategorisiert – als Senior:innen, Schüler:innen, Student:innen, Akademiker:innen, Auszubildende, Städter:innen, Dorfbewohner:innen, Mitglieder, nicht-Mitglieder, Erwachsene, Kinder etc. – und in diesem Sinne adressiert.²⁰ Wenn Wiesing festhält, dass der Kunstkontext keinen bestimmten Sinn vorgebe, dann bezieht sich der Philosoph unmittelbar auf den Museumskontext.²¹ Auch diese Aussage muss differenziert betrachtet werden. Denn auch der Kunstkontext, gerade an einem so spezifischen Ort wie dem Museum, verfolgt einen bestimmten Sinn. Die Frage nach dem Museum und seinem Ort ist komplex. Wiesing untersucht sie aus einer phänomenologischen Perspektive heraus und hebt hier zu Recht die besonderen, politischen Eigenschaften des Zeigens hervor, die zweifelsohne von den Intentionen des Marktes differenziert werden müssen. Dennoch gibt es auch in Museen ein gewisses »Zeigen von Kunst«, das von institutionellen Interessen bestimmt ist. Hier spielen nationale Narrative eine zentrale Rolle. Denn welche Bilder sind wo zu sehen? Dass im MNBA in Buenos Aires zahlreiche Bilder der europäischen und argentinischen Moderne gezeigt werden, hat eine bestimmte historische Bedeutung. Dass sich dieses Phänomen hingegen im Kunstmuseum von La Paz gänzlich anders darstellt, führt auf eine bestimmte Politik des Ästhetischen zurück. Neben dem »Zeigen um des Bildes Willen« zeigt sich in der Relation zwischen Bild und Museum eine institutionelle Geschichte, die jedoch aus einer postkolonialen Perspektive heraus kritisch untersucht werden kann. Wiesing hat diese Problematik ebenfalls vor Augen, wenn er zwischen der Qualität von Ausstellungen differenziert:

»Die Potentialität des Bildes als ein mögliches zeigendes Zeichen für vieles wird ausgestellt – und diese Aufgabenstellung entscheidet über das gelingende Funktionieren einer Ausstellung von Bildern als Kunst. Man hat es mit einer regelrechten Gratwanderung zu tun, bei der man zu zwei Seiten hin abstürzen kann: auf der einen Seite in die Ideologie und auf der anderen Seite in die Sinnleere. Das Zeigen von Bildern in der Kunstwelt muss sich von einer weltanschaulichen Show dadurch unterscheiden, dass dem Bild kein bestimmter Zweck zugesprochen wird und dass das Bild nicht für einen Zweck instrumentell verwendet wird. Ein Bild wird dann nicht mehr selbst gezeigt, wenn es zum Zeigen von etwas verwendet wird.«²²

Demnach tritt in jenen Ausstellungen über »argentinische« oder »lateinamerikanische Kunst« die genannte »Gratwanderung« deutlich in Erscheinung. Der Zweck der Ausstellungen kann jedoch gänzlich anders betrachtet werden, wenn Bilder als Akteur:innen aufgefasst werden. In ihrer Rezension von Wiesings Ansatz unterscheidet Martina

20 Vgl. hierzu die Ausführungen zur »Konsequenten Besucherorientierung«, in: Armin Klein, *Der exzellente Kulturbetrieb* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), 99ff.

21 Vgl. Wiesing (2013), 189.

22 Ebd. 190-191.

Sauer zwischen verschiedenen Positionen der Bildtheorie. Hier hält die Autorin fest, dass sich Wiesing – entgegen der Theorien zur Agenzialität der Bilder von Horst Bredekamp, W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm – nah am Phänomen des Zeigens der Bilder positioniere: »In Abgrenzung zu diesem Ansatz betont Wiesing, Bilder seien Gebrauchswerkzeuge, ihre Funktion bestehe darin, als Zeige-Werkzeuge zu dienen.«²³ Doch nun ist fraglich, ob sich diese beiden Positionen tatsächlich widersprechen und ob nicht auch in der Potenzialität des Zeigens ein ›Bild-Akt‹ verortet werden kann. Denn das »Sich Zeigen« geschieht nicht rein passiv, sondern kann jene aktiven Qualitäten von Materie auslösen. Als Alternative zum Gegensatz dieser Theorien sollten hier verschiedene Impulse vorgeführt werden, die ein kritisches Denken über Kunstwerke und Ausstellungen anregen. Auch wenn die Komplexität der Ausstellung samt ihrer historischen Genealogie und ästhetisch-politischen Praktiken hier nicht weiter ausgeführt wird, so können durch das ›Phänomen des Zeigens‹ Ausstellungen und Bilder kritisch verhandelt werden. Ausstellungen bilden eine narrative Rahmung, und gleichzeitig ermöglichen sie einen direkten Zugang zum Werk. Sie arbeiten zwar stets selektiv, ermöglichen jedoch parallel einen Einblick in verschiedene, komplexe Themenbereiche. Ludger Schwarte fasst diese Ambivalenz der Ausstellungspraxis treffend zusammen. Ausstellungen können nach Schwarte einerseits »Modi der Sichtbarkeit« künstlerisch erzeugen und andererseits einen »ästhetischen Multikulturalismus« missverstehen, in welchem »Künstler als Exponenten ihrer Identität« verhandelt werden. Aus diesem Grund müsse die Kunst ihre Differenz gegenüber verschiedenen Identifikationstechniken verfechten.²⁴ Eben dieses Phänomen lässt sich am Beispiel der ›arte argentino‹ beobachten.

Vielleicht nähern sich die beiden jüngeren Ausstellungsprojekte *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965* und *A Tale of Two Worlds. Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* jener Ambivalenz produktiv an? Das Erstere wurde von Okwui Enwezor kuratiert und fand 2016 im Haus der Kunst in München statt.²⁵ Die zweite Ausstellung war von November 2017 bis April 2018 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zu sehen und wurde von dem deutsch-argentinischen Kurator:innenteam Victoria Noorthoorn, Javier Villa und Klaus Görner konzipiert. Im Herbst 2018 wanderte die Ausstellung, die im Spanischen *Historia de dos mundos* heißt, nach Argentinien in das MAMBA. Mit über 500 Werken internationaler Künstler:innen stellte die Wanderausstellung ein bedeutendes, institutionelles

23 Vgl. Martina Sauer, »Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens.« *Sehepunkte: Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften*, Ausgabe 14, Nr. 3 (2014). <http://www.sehepunkte.de/2014/03/25039.html>. [11.08.2018].

24 Vgl. Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst* (Berlin: Merve, 2016), 13.

25 Hier sah die Kuratorin Barbara Engelbach zum ersten Mal die Arbeit *My Mattress* von Minujín, die sie im Anschluss für das Museum Ludwig in Köln erwarb. In einem Gespräch berichtete Engelbach, die Arbeit habe sie geradezu ›angesprungen‹. Überhaupt sei die Ausstellung räumlich sehr eng konzipiert gewesen, sodass die Materialität als sehr präsent erlebt werden konnte – die Sehgewohnheit einer westlichen Kunsthistorikerin seien hier herausgefordert worden. Minujíns Arbeit wurde zusammen und im selben Raum mit je einem Werk von Carolee Schneemann und einer weiteren Künstlerin gezeigt. Das Gespräch mit Barbara Engelbach fand am 09.01.2018 im Museum Ludwig statt, wurde jedoch nicht aufgezeichnet, weshalb ich hier auf meine Notizen zurückgegriffen habe.

Kooperationsprojekt zwischen Deutschland und Argentinien im Kontext der Bildenden Kunst dar.²⁶ In diesem Rahmen war in Frankfurt erstmals eine Arbeit von Luis Felipe Noé zu sehen. Sein Gemälde *Imagen agónica de Dorrego* von 1961 (Abb. 11) stand hier im Dialog mit *Nude* (1960) von Francis Bacon. Die Bilder hingen, sich gegenseitig »anblickend«, in einem Durchgangsraum. Auch wenn die Verbindung bereits auf einer reflexiven Ebene zuvor möglich war, erfuhr sie in der Ausstellung eine konkrete, materielle sowie räumliche Realität und eröffnete dadurch auch andere ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten. Dieses Erlebnis wird von Marcelo E. Pacheco im Ausstellungskatalog wie folgt beschrieben:

»Die Gegenüberstellung [...] eröffnet einen Dialog über zwei ungleiche, zeitgenössische Variationen der Neuen Figuration, deren Reibungs- wie deren Berührungspunkte. [...] Auf unterschiedliche Weise spiegeln Bacons *Nude* und Noés *Imagen agónica de Dorrego* die Aktualität einer Malerei wider, die ihre Dimensionen künstlerisch und narrativ neu festlegen wollte. Das Nebeneinander dieser Werke ist im Hinblick auf ihre kulturellen Parameter und geopolitischen Koordinaten äußerst aufschlussreich. Die Kontexturen beider Werke zeichnen eine Karte der Kunst des 20. Jahrhunderts, auf der sie auf einer Linie liegen, beide gleichermaßen paradigmatisch für die Analyse und Debatten ihrer Generation, in denen es um Nähe und Distanz, Originalität und Vermischung ging.«²⁷

In der kurzen Analyse kann Pacheco jene »Kontexturen« nur knapp umreißen, doch die Verhandlung der Werke deutet bereits auf eine transkulturelle Praxis der Kunstgeschichtsschreibung hin. Hier liegt eine wichtige ästhetisch-politische Veränderung im Umgang mit »Kunst aus Argentinien«, die sich auch auf die folgende Analyse auswirken wird. Da Minujín und Noé in den 1960er-Jahren in den westlichen Metropolen Paris und New York lebten und dort institutionell vertreten waren,²⁸ zirkulierten ihre Arbeiten in den damaligen internationalen Sammelausstellungen. Doch im Zeitraum zwischen 1980 und 2010 waren zumindest im deutschsprachigen Raum solche Ausstellungen selten. Ein zentraler Grund für die Jahrzehnte andauernde Unterbrechung im Kulturaustausch zwischen Lateinamerika und Europa findet sich zum einen in den repressiven Regimen der lateinamerikanischen Diktaturen sowie zum anderen in den Umständen

26 Da Buenos Aires und Berlin seit 1994 Partnerstädte sind, haben seitdem schon zahlreiche kleinere Ausstellungsprojekte in wechselseitigem Austausch stattgefunden. Ich hebe diese Ausstellung dennoch hervor, da sie im Hinblick auf ihre Komplexität einzigartig ist.

27 Marcelo E. Pacheco, »Paradoxe der neuen Figuration.« In *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*, hg. v. Klaus Görner et al. (Bielefeld: Kerber, 2018), 125–126.

28 Hier spielt u.a. die *Galería Bonino* eine wichtige Rolle. Vgl. 9.3.

des kalten Krieges.²⁹ Erst in den letzten zwei Jahrzehnten hat hierzulande das Interesse an einer umfassenden Auseinandersetzung mit Positionen argentinischer und auch lateinamerikanischer Künstler:innen (erneut) zugenommen.

Anders als Weibel und Belting möchte ich hier nicht das Jahr 1989 als Beginn einer »globalen Kunstgeschichte« hervorheben.³⁰ Denn wie gesagt, waren im Hinblick auf den künstlerischen Austausch die 1960er- und 1970er-Jahre bereits äußerst fruchtbare Zeiten. Anhand der oben genannten Ausstellungen kann jedoch festgehalten werden, dass das *wechselseitige* kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Interesse an Argentinien, welches bereits bei Kunsthistoriker:innen wie Pierre Restany, Lawrence Alloway, Clement Greenberg und Lucy Lippard vorhanden war, inzwischen wieder gewachsen ist.³¹ Da diese Ausstellungen »Kunst im Dialog« zeigen, können essenzialistische Strukturen im Begriff der »lateinamerikanischen Kunst« kritisch hinterfragt und aus einer anderen Perspektive heraus aus wahrgenommen werden.

4.3 Schnittpunkte im Leben der Künstler:innen

Einen weiteren Grund für die Auswahl dieser beiden Künstler:innenpositionen bilden biografische Aspekte, die sich teilweise überschneiden. In der Zeitperiode der Vierziger- und Fünfzigerjahre sind zunächst wenige Berührungspunkte vorhanden. Während Noé, der 1933 geboren wurde, die Zeit des Peronismus sehr intensiv erlebte, war für Minujín, die erst zehn Jahre nach Noé zur Welt kam, die Auseinandersetzung zwischen Peronisten und Antiperonisten als Übergangsperiode in die militärische Diktatur prägend. Zu Beginn des Jahres 1959 marschierte Fidel Castro in Havanna ein. Im Jahr zuvor hatte Arturo Frondizi nach dem Ende des Peronismus die Regierungsgeschäfte in Argentinien übernommen und führte das Land unter dem Motto »desarrollo« in eine Entwicklungs- und Modernisierungsphase. Das künstlerische und intellektuelle Leben war von diesen politischen Umbrüchen geprägt, wie Noé hier skizziert: »En el ambiente intelectual y artístico todo era efervescencia; por lo tanto, más emocional que racional.«³² Der Enthusiasmus, der den 26-jährigen Noé damals ergreift, ist bei der erst 18-jährigen Minujín, die sich zu diesem Zeitpunkt voll

29 Dass es Ausnahmen gegeben haben kann, soll durch diese These nicht abgestritten werden. Beispielsweise habe sich Mari Carmen Ramírez zufolge in den Achtzigerjahren in den USA ein verstärktes Interesse an »lateinamerikanischer Kunst« entwickelt, welches u.a. auf die Geopolitik des Kalten Krieges zurückzuführen sei. Dies zeigt, dass Ursachen parallel auch als Beweggründe herangezogen wurden. Vgl. Mari C. Ramírez »Paradigm Shifts in Latin American Art (1980-2013)«, University of Toronto, 20.03.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aBKxRmGvFU>. [10.05.2018]. Vgl. hierzu auch 9.

30 Vgl. hierzu 2.5.

31 Die genannten Kunsthistoriker:innen reisten zu unterschiedlichen Anlässen nach Buenos Aires. Vor allem die freundschaftliche Beziehung zwischen Restany und Minujín sorgte für einen intensiven, langjährigen Austausch. Greenberg und Romero Brest pflegten ebenfalls engen Kontakt. Die zahlreichen Kontakte und Beziehungen zwischen Amerika und Europa wurden von Andrea Giunta ausführlich untersucht und dargelegt. Vgl. Giunta (2001).

32 »Im intellektuellen und künstlerischen Ambiente war alles aufbrausend, also mehr emotional als rational.« (ÜdA). Noé (2015a), 37.

und ganz ihrem Kunststudium widmet, nicht gleichermaßen vorhanden. Trotz des Altersunterschieds und der differenzierten politischen Wahrnehmung macht sich der häufige Regierungswechsel im Leben beider Künstler:innen gleichermaßen geltend. »Zwischen 1955 und 1982 wurde das Präsidentenamt von insgesamt sechzehn Personen bekleidet«, halten Carreras und Potthast diesbezüglich fest.³³ Noé, der das politische Szenario der 1950er- und 1960er-Jahre damals intensiv beobachtet, nimmt die Reibungen zwischen Peronisten und Antiperonisten als zentrales, ästhetisches Element in seine Werke auf. Auch Minujín reflektiert in ihrer Kunst die repressive, von Wandel und Gewalt geprägte politische Situation Argentiniens. Die Tatsache, dass Noé 1976 für elf Jahre ins Exil ging und Minujín trotz längerer Auslandsaufenthalte dennoch in Buenos Aires blieb, lässt sich anhand verschiedener Faktoren erklären. Minujíns Kritik am politischen Establishment ist subtil und zeugt von metaphorischer Art, während Noé offensiv an die politische Situation herangeht und konkrete Ereignisse thematisiert. Da Noé nicht nur malt, sondern auch schreibt, fällt er schneller als »politischer Gegner« auf.³⁴ Minujín darf deshalb allerdings keineswegs als »unpolitisch« verstanden werden, im Gegenteil: In der Subtilität ihrer künstlerischen Produktion drückt sich scharfe Kritik aus, wie ihre frühen Arbeiten der 1960er-Jahre zeigen.³⁵ Wenn auch nicht ausschließlich, so produzierte Minujín ab Mitte der 1960er-Jahre doch vermehrt ephemere Arbeiten. Noés Malerei hingegen zeugte von einer beständigen visuellen Präsenz, die in den Galerien und Museen anders wahrgenommen werden konnte. Doch die Frage nach der Verhandlung der Kunst vor dem Hintergrund der Militärdiktatur kann den Arbeiten nicht gerecht werden, da sie sich an der Logik der Repression misst und deshalb die Materialität der Werke nicht ausreichend berücksichtigt. Die Grausamkeit der argentinischen Militärdiktatur, die zweifelsohne in den Werken Resonanz findet und deshalb auch in der folgenden Analyse immer wieder thematisiert wird, soll dennoch nicht als Parameter für die Erörterung gesetzt werden. Stattdessen dient die Haut, die Karl-Joseph Pazzini als Schauplatz von gesellschaftlichen Diskursen und Machtverhältnissen beschreibt,³⁶ als sinnlicher Ausgangspunkt der Fragestellung. Damit soll eine vorschnelle identitäre Zuschreibung auf die »arte argentino« als Kunst der Resistenz im Sinne Marta Trabas vermieden werden.³⁷

Die drei Jahrzehnte politischer Instabilität umfassen auch die kontrastreichen und spannungsgeladenen 1960er-Jahre, in welchen die Biografien der Künstler:innen zusammengeführt werden. Das ITDT, die Avantgardeszene, in der sich beide tummeln, der Informalismus, die aufkommende Pop-Art und schließlich die Reisen nach Paris und New York tauchen als wichtige Meilensteine in den Biografien auf und markieren gemeinsame Schnittpunkte im Leben der Künstler:innen. Doch auch Persönlichkeiten wie beispielsweise Alberto Greco, der in Argentinien unmissverständlich den

33 Carreras und Potthast (2010), 205.

34 Vor allem sein 1971 erschienenes Buch über eine »koloniale, fortschrittliche Gesellschaft« lässt die Kritik des Künstlers an der politischen Paradoxie deutlich werden. Vgl. Luis Felipe Noé, *Una sociedad colonial avanzada. 1971-2003: Luis Felipe Noé* (Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, 2003).

35 Vgl. 6.2.1.

36 Karl-Joseph Pazzini, »Haut: Berührungssehnsucht und Juckreiz.« In *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf (Reinbek: Rowohlt, 2001), 158.

37 Vgl. dazu die Ausführungen in 2.4.1.

Begriff und vor allem die Praxis des *Informalismo* prägte und zu welchem beide eine enge Freundschaft pflegten, schafften gemeinsame Knotenpunkte im Lebenslauf von Minujín und Noé. Einander sind sich die Künstler:innen ebenfalls bekannt. Eine Anekdote von Noé lässt auf die freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden zurückschließen. So berichtet Noé, dass seine Tochter Paula in Paris drei besondere Babysitter hatte: Marta Minujín, Alberto Greco und Jorge de la Vega.³⁸ Dieses private, intime und doch gleichzeitig amüsante Bild verweist auf die enge Verbindung und auch den Zusammenhalt zwischen den argentinischen Künstler:innen in Paris. Während Minujín raschen Anschluss an die lokale Kunstszene gefunden hatte, hielt Noé, vor allem während seiner langjährigen Exilperiode in Paris, meist den Kontakt zu lateinamerikanischen Intellektuellen aufrecht. Die unterschiedlichen Kontakte und der Umgang mit der internationalen Kunstszene hatte u.a. Einfluss auf die jeweilige institutionelle Vernetzung der Künstler:innen.

38 Noé erzählte mir diese Anekdote im persönlichen Gespräch, sie wird jedoch auch in seiner Autobiografie erwähnt. Vgl. Noé (2015a), 65.

